

Ольга МАКАРОВА

## НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ МОРИСА БЕЖАРА

*Морис Бежар – один из немногих западноевропейских балетных хореографов XX века, кто в своем творчестве обращался к языку национального танца. Тем более интересно, что эти обращения продиктованы не только стремлением обогатить хореографическую лексику, но и всегда концептуально обоснованы. Национальный танец привлекает Бежара не только визуально воспринимаемыми компонентами – движениями, композицией и рисунком. Творчество этого хореографа, регулярно изучавшего первоисточники, – кладезь примеров преломления древних национальных танцевальных традиций в современной хореографии, а многие его постановки – результат глубоких размышлений о смысле народных и религиозно-обрядовых танцев различных культур.*

К национальным танцам хореографы обращались со времен возникновения балетного театра. В контексте романтических сюжетов, основанных на противопоставлении мира действительности миру мечты, классический танец и стилизованный национальный танец, полярные друг другу, являлись пластическим выражением антитезы духа и плоти. Классическим танцем в балетах решался мир фантастический, в котором человек обретал совершенную красоту, недостижимую в реальной жизни. А стилизованный национальный, содержащий элементы танца фольклорного, использовался для представления «жизни тела», являлся принадлежностью «бытовых» актов. Между тем у многих народов национальный танец – это не только и не столько развлечение и физическое действие, сколько обращение к высшим силам, осуществление метафизической потребности раскрыть глубины внутреннего мира. На сцене же то, что визуально содержит отсылки

к форме народного танца, традиционно вовсе не предполагает исконного содержания. Подмена происходит и с формой. Народный танец в своих истоках был частью ритуального действия, поэтому в нем подчас встречаются элементы, далекие от традиционного понятия гармонии, но несущие мощный заряд экспрессии. Танец на сцене этого не допускает, в классическом балете во главу угла ставится эстетика прекрасного, возвышенного, гармоничного. Народные танцевальные движения, пройдя «шлифовку» классикой, меняются до неузнаваемости. Даже в том случае, если хореограф и исполнитель знакомы с фольклорной исполнительской манерой, в балетном характерном танце теряется глубинная сущность танца народного. Например, фламенко в своем изначальном философском наполнении призван подчеркнуть связь человека с природой, его земную сущность. Попадая же в контекст классической хореографии, основа которой – в стремлении



М. Бежар



«Весна священная»

преодолеть законы земного притяжения, он получает иные акценты. Эксплуатируются его внешние формальные элементы, но – в подчинении стихии балетной классики.

Именно так, опираясь на это ставшее нормой несоответствие, балетный театр существовал вплоть до второй половины XX века. По его романтической модели создавались многие спектакли. Особенно сильной эта традиция оказалась на русской сцене. В Европе же после взлета Романтизма наступила пора затишья. Традиции исполнения романтических балетов и, соответственно, стилизованных национальных танцев в них со временем были утрачены. Европейская театральная ситуация последней четверти XIX в. не сформировала ни одного масштабного хореографа, который бы осуществил значительное количество постановок и эксплуатировал в них язык характерного танца.

Новый взгляд на противопоставление классического и народного танцев (или стилизованного, отсылающего к народному) принес постмодернизм. В нахождении

новых смыслов знакомого противопоставления велика заслуга произведений М. Бежара. Художник XX в., Бежар создавал свои постановки в контексте постмодернизма, ему близка эта эстетика. Многие ее принципы находят отражение в творчестве хореографа-философа: цитатное, порой пародийное и ироничное соединение элементов разных типов танца, драмы, пантомимы, акробатики, интертекстуальность, смешение бытовой и игровой стихий.

Философия постмодерна обусловила обращение к традиционной культуре в творчестве многих мыслителей, художников. В поиске культурных корней и переживании сильных первичных эмоций, которые испытывал живший в гармонии с природой человек, постмодернисты видят возможность преодоления усталости современного индивида от бремени смыслов, знаков, трактовок. Выход из ситуации истощения, истощенности культуры в современном мире, где возрастающий поток информации, груз накопленных поколениями знаний

## Европа и Россия

увеличивают диспропорцию между человеком и человечеством, – постмодернисты предполагают в мировоззренческом обращении к архаике, к изучению архетипов, к их синтезу с современными художественными реалиями<sup>1</sup>. В балетных исканиях это воплощается и выражается в сосредоточенности на философской природе танца как синтеза духовного и телесного, естественного и искусственного, прошлого и настоящего.

Трагедия цивилизованного человека – утрата целостности себя и своего единства с миром. А танец, не случайно бывший в первобытном ритуале одним из основных элементов, через пробуждение «телесного логоса» дает возможность восстановить эту целостность и единство с миром<sup>2</sup>. В философии XX века экзистенциалисты оперируют понятиями «телесность», «живое тело», имея в виду способность мыслить на довербальном уровне, в танце находя наше телесно проживаемое становление. Французский феноменолог, экзистенциалист М. Мерло-Понти определяет танец как «тотальное бытие моего тела, а через него мира во мне»<sup>3</sup>. И именно такой аспект понимания дает почву для хореографических размышлений М. Бежара.

Не признавая географических границ, работая на разных континентах, меняя города и страны, Бежар всегда бережно и уважительно относился к сохранившим свою традиционную культуру народам. Прошедшее сквозь века танцевальное наследие древности ценно для него зарядом общечеловеческого, надличностного: «Умирающий лебедь и зулусы, грузины и мексиканцы, индийские, испанские и японские танцовщики,

пигмеи и туркмены, – все танцуют телом и душой своего народа, но их язык – язык в высшей степени международный, поверх разделяющих нас слов он воссоединяет то, что уникально, единственно в человеческом существе»<sup>4</sup>. Хореограф-мыслитель народный танец интересуется почти как философская категория выражения надличностного начала, с одной стороны, и, с другой – возможность противопоставления национального и общечеловеческого. Говоря о своей постановке «Весны священной» (русской партитуры Игоря Стравинского), Бежар объясняет: «В тот момент, когда анекдотические границы человеческого сознания постепенно распадаются, и когда можно начать говорить о всемирной культуре, отбросим весь неуниверсальный фольклор и удержим только главные силы человека, которые являются теми же на всех континентах, на всех широтах, во все времена»<sup>5</sup>.

Именно в первом сценическом воплощении «Весны священной» (1913), осуществленном в дягилевской труппе Вацлавом Нижинским, было положено начало практике освоения народных образов в эстетике «не прекрасного», но экспрессивного, нацеленного на постижение не столько внешней формальной составляющей народной культуры, сколько ее энергетического посыла. Нижинский не ставил себе целью этнографически достоверное изображение русских плясок, предметом внимания хореографа была стихия ритуала, сила коллективного переживания встречи весны и ужаса перед неразрешимой тайной мироздания. И. Стравинский в музыке отказался от прямых заимствований из

<sup>1</sup> См. об этом: Маньковская Н.Б. *Париж со змеями. Введение в эстетику постмодернизма*. М., 1994. С. 199; Савчук В.В. *Кровь и культура*. СПб., 1995. С. 8–9.

<sup>2</sup> Луговая Е.К. *Философия танца*. СПб., 2008. С. 39.

<sup>3</sup> Цит. по: Луговая Е.К. *Философия танца*. СПб., 2008. С.39.

<sup>4</sup> Бежар М. *Мгновение в жизни другого*. М., 1989. С. 1.

<sup>5</sup> Цит. по: Игнатов В. Бежар в Париже // *Окно в Европу. Приложение к газете «Мариинский театр»*. 1997. №1–2. С. 4.

*Pro настоящее*

народных песен: следуя самобытному интонационному строю русских напевов, старинных игровых и календарных песен, он в своем сочинении воссоздал подлинный дух и характер народной мелодики.

В хореографии В. Нижинского с невыворотными стопами и завернутыми коленями, в буйстве красок ярких костюмов и декораций Николая Рериха, в сменяющих друг друга сценах гадания, народных игр и хороводов чувствуются отрешенность и экстаз. А в Великой священной пляске Избранницы, судьба которой – затанцевать себя до смерти, есть фанатичное языческое слияние с природой, от которого жертва падает не столько из-за недостатка сил физических, сколько от невозможности пережить его эмоционально. Художественное назначение «Весны» очень точно формулирует Вадим Гаевский: «Смысл дерзкого предприятия Нижинского состоял в том, чтобы преодолеть рафинированный мироскуснический эстетизм и из эстетического феномена превратить балетный спектакль в феномен мистический или, по крайней мере, в сторону мистики обращенный»<sup>6</sup>. М. Бежар продолжает именно этот путь художественных поисков.

Прошлое для него никогда не является лишь объектом эстетического внимания. Оно ценно тем, что сегодня по-прежнему рождает в нас эмоциональный отклик и соединяет, таким образом, все поколения во всемирную, скрепленную неразрывными узами общность людей. Эта тема принадлежит к числу излюбленных у Бежара. «Вот почему Бежар так свободно, на первый взгляд, даже слишком, может быть, вольно,

сопоставляет далеко отстоящие эпохи, не боится обращаться к пластическим истокам разнообразной природы и национальной принадлежности, – объясняет критик А. Соколов-Каминский. – Для него все, разнесенное и географически и во времени, – единый процесс жизни цивилизации. А в этом процессе все связано и, как бы ни было экзотично, как бы ни отличалось от другого, не существует изолированно»<sup>7</sup>.

Именно поэтому использование стилизованного национального танца для конкретизации времени и места действия, уточнения характеристики героев, широко распространенное в сюжетных балетах XIX–XX в., Бежару мало свойственно. Координаты миров его спектаклей не имеют ничего общего с логикой расселения народов. Его миры – целиком сочиненные, рожденные душевными воспоминаниями или сугубо личными впечатлениями. Поэтому и не применимы к ним никакие национальные характеристики, а национальные танцы становятся символами, знаками культур, имеющими не однозначно конкретный, а обобщенно-философский смысл.

Понимание народного танца как познания первооснов бытия, обращения к глубинному и сакральному, становится смыслообразующим в спектакле «Мальро, или Метаморфозы богов» (1986), сложенном из «путешествий» по страницам жизненной и творческой биографии Андре Мальро. В разделе балета, посвященном событиям гражданской войны в Испании, танцовщицы в черном под мерный звук хлопков выходят длинной вереницей, напоминая Тени из «Баядерки», и пластикой

<sup>6</sup> Гаевский В. Дом Петина. М., 2000. С. 187.

<sup>7</sup> Соколов-Каминский А. Мир Бежара // Советский балет. 1987. № 6. С. 27.

своего появления заставляют вспомнить о фольклорном испанском танце. Они у Бежара создают образ представительниц потустороннего мира. Они – смерть, проходящая сквозь ряды и словно опутывающая участников военной толпы, только что шагавшей синхронно, плечом к плечу. «Шаг, пауза и хлопок над головой, все в один такт, все бесстрастно, в молчании грозном и нарастающем с каждым тактом, – описывает В. Гаевский эту сцену. – Хлопки в ладоши, сопровождающие соло испанских танцовщиков и танцовщиц, здесь выделены, усилены, вознесены, стали эмблемой трагедии и трагическим образом испанского танца. Так, кстати сказать, в подобных случаях всегда поступает Бежар. Он строит новое целое из отдельного отобранного элемента. Он укрупняет какую-то, может быть, и случайную, подробность, деталь. Он симфонически развивает, перестраивая ее на новый лад, простую пластическую идею»<sup>8</sup>. Подтверждаются догадки зрителей о национальной принадлежности образа танцовщиц, когда они, подхватив черные длинные юбки, хищно наклонившись вперед, разбегаются по сцене. Суэта их перемещений заставляет вспомнить сцену на табачной фабрике из «Кармен» А. Гадеса (1983), поставленной в стиле фламенко. Образ фольклорной танцовщицы у Бежара – символ смерти. Напоминание о народном танце как обращение к первичным основам бытия – и в случае с индийским танцем. В «Мальро» его исполняет классический танцовщик, красоту поз которого гипертрофирует Бежар. Ноги его танцовщиков «дотянуты». Их тренированные классикой тела послушны и чутки



к малейшим нюансам. В стилизованный текст он вплетает классические прыжки, заноски и вполне классические выворотные attitude. В спектакле о Мальро, стороннике идеи кризиса западной цивилизации и расцвета цивилизации восточной, индийский танец становится знаком преодоления смерти. «Только музыка может говорить о смерти», – констатирует «голос за кадром». «Фольклорный же танец – уход в надличное, внеисторическое», – будто продолжает хореограф. С появлением танцовщика и началом движения под народную музыку с освещенного треугольника сцены постепенно исчезают умиравшие до того узники, и дальше – нет конкретики жизненных эпизодов.

Присутствует у М. Бежара и постмодернистский взгляд на национальную культуру как на выражение чувственного, природного, архаического начала в противовес интеллектуализму цивилизации. В «Моцарт-танго» (1990) мужские танцы на аргентинские мелодии становятся выражением эмоций персонажей по контрасту с церемониальностью и рассудочной холодностью галантного века. В

«Мальро»

<sup>8</sup> Гаевский В.М. Бежар продолжается // Театр. 1987, №12. С. 172.

*Pro настоящее*


спектакле – два мира: мир в пудренных париках, танцующий под музыку Моцарта, и мир раскрепощения и свободы, танцующий под мелодии танго. Эмоциональный заряд их танца противопоставит хореографии моцартовского музыкального раздела, как дионисийское начало аполлоническому. Взаимопроникновением, постоянным пересечением этих миров Бежар подчеркивает, что это не разрозненные, отдельно существующие реальности, а две стороны одного процесса. В каждом из членов общества, играющих предписанную им привычкой или устоями роль, живет природой заложенное чувственное начало, не зависящее от влияния извне. И за каждой рассудочной логикой скрывается порой то, что выходит за рамки привычного и общепринятого в социуме, но естественное натуральностью своей подчас шокирует, как поцелуй, который дарит красавец из мира танго героине в пудреном парике. Для раскрытия этого чувственного начала хореограф и обращается к музыке, принадлежащей национальным культурам.

В балете «1789 год и мы» (1989), противопоставляя индийский танец в его аутентичном исполнении танцу классическому, М. Бежар подчеркивает органику, природность танца народного на фоне противостественности, насильственности классики. Индийский танец в спектакле начинается в глубине сцены, когда на авансцене классическая танцовщица выполняет экзерсис. На протяжении нескольких минут в сценическом пространстве сосуществуют классическая и народная исполнительницы, и в этом есть не только противопоставление, но и объединение. Как классический

танец, экзерсис – святая святых для артиста балета, путь к его физическому совершенству, так народный танец как часть ритуала – приобщение к надличностному, стремление к духовной гармонии. Для М. Бежара классический и народный танцы оказываются почти на равных в трепетности его к ним отношения, почти обожествления. Индийский танец тут не случаен. На востоке танец не утратил своего сакрального смысла, в буддизме, индуизме и других разновидностях восточной религии распространено уважительное отношение к телу, и танец понимается как путь, вводящий в некое мистическое бытие.

Увлеченный востоком М. Бежар, для которого танец – способ познания окружающего мира, часто обращается к восточной культуре. Для него танец, утративший элемент сакральности, перестает быть самим собой. «Танец – явление религиозного порядка. И кроме того – явление социальное. Пока танец рассматривается как обряд, обряд одновременно сакральный и человеческий, он выполняет свою функцию. Превращенный в забаву, танец перестает существовать...». И далее: «Отрезанный от религии, которой он должен жить, западный танец, осужденный на “плотскость”, укрылся именно в плоть – он стал ответвлением галантного церемониала»<sup>9</sup>. Для М. Бежара, питающего глубокое уважение к культуре, которая бережно сохраняет свой фольклор и не теряет его функционального назначения, восточный, индийский танец становится инструментом для выстраивания мировоззренческих смысловых цепочек и параллелей. Отмечая этот интерес западного хореографа к восточной культуре, В. Гаевский

<sup>9</sup> Бежар М. Мгновение в жизни другого. С. 91.

## Европа и Россия

заключает: «В искусстве Бежара не только меняется направление культурных интересов из одного – традиционного – в другой – неосвоенный регион, но и меняется сам характер этих интересов, сдвигается ведущая ось: из области эстетики в область философии, в сторону отвлеченных проблем жизнеустойства. Иначе говоря, Бежара не столько интересует техника танца, как, скажем, Баланчина, сколько техника жизни, «техника овладения жизнью», если воспользоваться популярной формулой Макса Вебера»<sup>10</sup>.

В балете, названном «Бхакти» (1968), вдохновленном знакомством хореографа с индийской религиозной культурой, М. Бежар обращается к экзотике востока. Вынося в название индуистское понятие, означающее эмоциональную привязанность и любовь между преданием и личностной формой Бога, М. Бежар создает образы индуистских богов. Используя индийскую музыку, он сочетает западный классический танец с индийскими жестами, с позами, свойственными традиционному индийскому танцу, с положениями, имитирующими изображения индийских божеств. Но балет не остается лишь экзотической иллюстрацией, его нерв рождает обращение к дню сегодняшнему: танцовщиков, загримированных под Раму, Кришну и Шиву, сопровождает кордебалет их сегодняшних западных поклонников в джинсах, в XX в. стремящихся к постижению их гармонии.

Постмодернистские поиски гармонии человека с миром (на опыте прошлого) находят зримое воплощение в постановках М. Бежара, в использовании им мотивов самых разных культур. В

балетах переосмысливается и идейная трактовка фольклорных элементов включенных в танцевальный текст. В сложившуюся веками односторонность противопоставления классики и народного танца, как духа и плоти, творческие поиски М. Бежара вносят новые трактовки: народный, подлинно фольклорный танец становится, наоборот, выражением не плотского, а глубоко духовного надличностного начала, символом единства человечества в первооснове духа. Для М. Бежара с его пристрастием ставить спектакли по собственному либретто, часто – на самостоятельно скомпонованную музыку с использованием фольклорных звучаний, образы народного танца не связаны с необходимостью сюжетно или музыкально продиктованной стилизации. Мотивировки их включения в тексты балетов зависят только от творческой воли и фантазии хореографа, и оттого фольклорные элементы обретают часто дополнительную функциональную и смысловую нагрузку, побуждая зрителя размышлять о стоящих за пластической формой более глубоких уровнях содержания архаических образов. Национальные мотивы становятся средством обогащения не только пластического содержания танцевальной речи, но и образно-философского ее прочтения, иллюстрируют включенность балета в контекст философско-эстетических поисков.

<sup>10</sup> Гаевский В.М. Дивертисмент. Судьбы классического балета. М., 1981. С. 315–316.